
А. А. ГОРЕЛОВ

ЗАМЕТКИ О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

(Статья 1)

I

В 1940—1941 гг. М. И. Цветаева на вопрос Е. Б. Тагера об источниках «тайной сути» ее «вещей», в частности «Федры» (а это произведение писалось в 1923—1928 гг.), ответила, что для нее тогда существовали «лишь две книги» — «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева и некий немецкий компендиум, который Тагер поименовал «Сводом античной мифологии».¹ Как признавалась М. И. Цветаева в автобиографическом очерке «У старого Пимена» (1934), пристрастие к мифологическим сюжетам объяснялось общим ее взглядом на художественное творчество, где «все — миф, (...) немифа — нет, вне-мифа — нет (...) миф предвосхитил и раз навсегда изваял — всё...».²

Восприятие окружающего, в том числе спутников жизни, сквозь призму искусства вырабатывалось у Цветаевой с детства. Сумма определенных мифологических, антично-литературных, фольклорных: русских, немецких — ассоциаций пронизывает творческое сознание Цветаевой изначально.

От стихов коктебельско-кимерийской автоэпитафии «Идешь, на меня похожий...» (1913) до последних стихотворений находим у Цветаевой рельефные отпечатки античной культуры. Поиски явных и скрытых источников могут немало прояснить и в характере контактов Цветаевой с русским фольклором.

В стихотворении 1910 г., которое приводит только Анастасия Ивановна Цветаева, поэтесса обмолвилась:

В наших душах, воспитанных сказкой,
тихо плакала грусть о былом.

(А. Цв. С. 329)

В семье, где говорили сразу на трех языках, где родными для Марины Цветаевой были несколько европейских языков (А. Цв. С. 158), — обитали русские книжные сказки, звучали русские песни матери, жадно впитывались рассказы деревенской прислуги, московских и уездных знакомых, которых наука назовет *носителями фольклора*.

Основной была образная московская речь, о чем как о существенном факторе хорошо пишут в своих книгах А. И. Цветаева, А. И. Павловский,³ Л. В. Зубова.⁴

¹ Цветаева А. Воспоминания. 3-е изд., доп. М., 1983. С. 755 (далее: А. Цв., с указанием страницы).

² Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 46 (далее: Соч. 1980, с указанием тома и страницы).

³ Павловский А. Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой. Л., 1989.

⁴ Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой. Л., 1989.

Большое *непосредственное* впечатление оказало с самого детства московско-тарусское окружение: начинается «хождение по следу слуха народного и природного», «хождение по слуху».⁵

На М. И. Цветаеву оказывают влияние в годы детства Икар и Прометей и вообще «все герои мифологии и истории», но также Гауфф (А. Цв. С. 56), Библия (с. 64), Гримм, Андерсен (с. 82), русская волшебная сказка с тридцатым царством (с. 58), «Лесной царь» (Жуковский, Гете) (с. 43), «1001 ночь» (с. 389) и одновременно — деревенская Масленица на Оке, проезжие дороги с тройками и бубенцами, сыпавшие песнями (с. 62), ярмарки с балаганами (с. 89), швейцарские праздники мясников (Лозанна) (с. 152), революционные гимны (с. 199), в том числе «Варшавянка», «Марсельеза» (с. 205).

Позже приходит обаяние цыганского пения, звучащего с пластинки голосом Вари Паниной (с. 484), солдатские песни 1916 г. (с. 569). Последние, впрочем, овевают ее судьбу с лет отрочества, пролагая дорогу к стихам о царе 1917 г. — об отречении Николая II от престола (с. 571).

Сила воздействия на поэтессу лирического песенного фольклора и завоенной причеты огромна, подчас ошеломляюща. Можно проследить в творчестве Цветаевой целые цепочки отражений однородных народно-поэтических впечатлений.

Живой фольклор то и дело врывается в жизнь и поэзию М. Цветаевой 1916—1928 гг. И прежде всего таковы стихи, возникшие как отголоски песен солдат Первой империалистической войны, увозимых на фронт, а также плачей, сопровождающих проводы. Таковы потрясающие душу стихи:

Белое солнце и низкие, низкие тучи,
Вдоль огородов — за белой стеною, — погост.
И на песке вереница соломенных чучел
Под перекладами в человеческий рост.

И, перевесившись через заборные колья,
Вижу: дороги, деревья, солдаты вразброд.
Старая баба — посыпанный крупною солью
Черный ломóть у калитки жует и жует...

Чем прогневили тебя эти серые хаты,
Господи! — и для чего стольким простреливать грудь?
Поезд пошел и завыл, и завыли солдаты.
И запыллил, запыллил отступающий путь...

— Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой
О чернوبرовых красавицах. — Ох, и поют же
Нынче солдаты! О Господи Боже ты мой!

(8 июля 1916)⁶ (БС. С. 105—106)

И нечто близкое есть в «Стихах о Москве»:

Мимо ночных башен
Площади нас мчат.
Ох, как в ночи страшен
Рёв молодых солдат!

Греми, громкое сердце!
Жарко целуй, любовь!
Ох, этот рёв зверский!
Дерзкая — ох! — кровь...

(31 марта 1916) (БС. С. 80)

⁵ *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2: Проза. Письма. С. 394 (далее: Соч. 1988, с указанием тома и страницы).

⁶ *Цветаева М.* Избранные произведения. 2-е изд. М.; Л., 1965 (Библиотека поэта. Большая серия). (Далее: БС, с указанием страницы).

Подлинная молитва владимирского солдата (а молитва всегда — заклинание!) есть слово-магия. Рёв-песня, ярое голошение молодой плоти — их едва ли можно усмирить свечой у Иверской. Они обретают мощный оркестровый резонанс, напрямую напоминающий известные строки из «Иоанна Дамаскина» А. К. Толстого:

Простите меня, мои горы!
Простите меня, мои реки!
Простите меня, мои нивы!
Простите меня, мои травы!

Слова эти продолжены самой Цветаевой:

Мать — крест надевала солдату,
Мать с сыном прощалась навеки...
И снова из сгорбленной хаты:
«Простите меня, мои реки!»
(14 мая 1918)

Перед нами не что иное, как аккумулятивное истинных народных речей.

И именно от близости к подлинной народной жизни эпохи войны и революции родится под пером Цветаевой позднее (в 1921—1928 гг.) «Плач матери по новобранцу», который останется фрагментом незавершенной поэмы «Егорушка», где обобщение решительно превалирует над зарисовкой:

Слеза деревенска,
Океанска!..
Теки, мои соки,
Брегá — через!
Сосцы пересохли,
Очам — чéред!»

(БС. С. 279—280)

Естественно бытовавший фольклор оказывался в поэтическом мире Марины Цветаевой необходимым стимулом к созданию стихов с жесткой социальной проблематикой. Это воплотилось, в частности, при переходе поэтессы к большой стиховой форме — *поэмам* с темой народного бунта (иногда — неорганично, на мой, и не только мой, взгляд, — так происходит в «Царь-девице»). Однако повороты были неминуемы, ибо в поэтессе клокотала необходимость личного высказывания по поводу того, чем была чревата длительное время и чем всплеснулась и расплеснулась российская национальная история.

М. Цветаева не миновала картин натуральной кустодиевской Руси, оттого подлинный и вторичный фольклор вмешаны у нее по всей правде сущего в земность, обыденность, нередко возникая как продолжение зауряд-событий сугубо частной жизни:

За девками доглядывать, не скис
ли в жбане квас, олады не остыли ль,
Да перстни пересчитывать, анис
Ссылая в узкогорлые бутылки,

Кудельную расправить бабке нить,
Да ладаном курить по дому росным,
Да под руку торжественно проплыть
Соборной площадью, гремя шелками, с крёстным.

Кормилица с крикливым петухом
В переднике — как ночь ее повойник! —
Докладывает древним шепотком,
Что молодой — в часовенке — покойник.

И ладанное облако углы
Уньлой обволакивает ризой,
И яблоны — что ангелы — белы,
И голуби на них — что ладан — сизы.

И странница, прихлебывая квас
Из ковшика, на краешке лежанки,
О Разине досказывает сказ
И о его прекрасной персиянке.

⟨26 марта 1916⟩ (БС. С. 77—78)

И сказ странницы, и известная литературная песня о Разине и прекрасной персиянке здесь — равнодействующие двигатели творческого процесса Цветаевой. Палитра автора то и дело заимствует традиционно-поэтические, воспетые народной песней, обжившиеся в культуре образы, мотивы, символы, эпитетику, продолжая обе традиции русской лирической песни — собственно фольклорного и литературно-фольклорного извода.

И так было всегда. У Цветаевой перемежались историческая тема Разина («Стенька Разин», с включением «Сна Разина») и самозванство XVII в., цыганщина и чадный быт городских мещанских низов, гадания о судьбе и проводы солдат, и картины, картины былого и параллельно идущего настоящего: ночные колотушки сторожей, голошения-крики из детской люльки, поддужные бубенцы проселков, недавно вошедший в национальное искусство похоронный вой телеграфной проволоки, богомольная верующая земля с праведниками и вечерним снегом... А преемство всего этого вздымались сорок сороков Москвы с золотыми куполами, лики бесприютной Руси, осиянные теплым чувством к матери-столице.

Сцены жизни люмпен-пролетариев русских городов, окрашенные романтикой кабацко-разбойного быта, имеют тавро поэзии книжно-устной природы: «Погоди, дружок!», «Кабы нас с тобой — да судьба свела...» (октябрь 1916; БС. С. 109, 110). Блоковские «Двенадцать» — родня подобных стихов. Это порождение и продолжение масс-культуры своего времени.

Примечательно, что книжно-фольклорные ассоциации узорят эпизоды быта, оставаясь зачастую реминисценциями заимствованной литературной тематики. Таковы, например, цыганские мотивы, источник которых — пушкинские «Цыганы»:

Милые спутники, делившие с нами ночлег!
Версты, и версты, и версты, и черствый хлеб...
Рокот цыганских телег,
Вспять убегающих рек —
Рокот...

Ах, на цыганской, на райской, на ранней заре —
Помните утренний ветер и степь в серебре?
Синий дымок на горе,
И о цыганском царе —
Песню...

⟨Январь 1917⟩ (БС. С. 112)

Если несколько перефразировать одно из счастливых выражений Цветаевой (а у нее бездна счастливых находок!), поэт «проговаривается» ассоциациями (Искусство при свете совести. — Соч. 1988. Т. 2. С. 379), часто непроявленными, недоявленными нами фольклоризмами, которые явно усвоены из народно-поэтических источников:

Я в грудь тебя целую, Московская земля!
(Стихи о Москве, 1916; БС. С. 83)

«Сегодня ночью я целую в грудь
Всю круглую воющую землю!»

(Бессонница, 1916; БС. С. 89)

За последними из цитированных выше строк стоит внятный народному сознанию речевой первообраз национального словоупотребления и в той же мере — образ русского фольклора: «земля — мать-кормилица», «мать сыра земля»...

Из первообраза в свою очередь истекают общепонятные, хотя и не очевидные в своих формах смыслы-зовы: «Спаси, Москва, русский народ!..» (для первого

стихотворения), «Уйми, земля-мать, расходившиеся силы войны!..» (для второго стихотворения). Подспудно поддерживающий поэта ассоциативный ряд заключает индивидуальное искусство в оправу вечности.

Фольклорный ассоциативный мир Цветаевой заслуживает дешифровки. Его пристальнейшее собирательное изучение уже предпринимается сразу многими работами литературоведов. Иначе нельзя: диктат или подсказки народно-поэтической ассоциативности, нашептывания русского фольклора то и дело слышатся в поэзии Цветаевой еще с периода так называемых «Юношеских стихов».

Власть впитанной народной культуры над Цветаевой была огромна. У нее находим целостные жанровые уподобления фольклору. Например, заговоры творят цикл «Гаданье» (19, 21, 21 мая 1917), вызвавший восхищение искушенного знатока религиозной древней старины академика Н. П. Кондакова. Первое стихотворение — цыганская ворожба; описание действий, речи цыганки:

— Ох, придержи язык, красотка!
 Чтó до поры говорить «не верю». —
 И распахнула карточный веер
 Черная — вся в серебре — рука...

Второе стихотворение — имитация словесного заговорного текста:

Как перед царями да князьями стены падают —
 Отпади, тоска-печаль-кручина,
 С молодой рабы моей Марины...

Третье — воссоздание всей атмосферы заклинательного тайнодействия, связанного с вызыванием любимого:

Только солнышко скроется
 Да падет темнота,
 Выходи ты под Троицу
 Без Христа-без креста.

Пусть несут тебя ноженьки
 Не к дружку твоему —
 Непроезжей дороженькой —
 В непроглядную тьму.

Да сними — не забудь же —
 Образочек с груди.
 А придешь на распутье —
 К земле припади.

(БС. С. 116—118)

Заклинательная поэзия проблещет затем в ноябрьских стихах 1918 г.:

Чтобы помнил не часочек, не годок...;
 Развела тебе в стакане горстку жженных волос
 (БС. С. 138—139)

В стихах Цветаевой прослушиваются многие эхо-образования, обязанные влиянию едва ли не всех жанров фольклора.

Стихи «Бабушка» неожиданно перекликаются с плясовой частушкой:

Что над тем костром
 Я — холодная,
 Что за тем столом
 Я — голодная.

(*Июль 1919*) (БС. С. 150)

Колыбельная влита в складень-триптих «Стихов к Чехии» (28 марта 1939; БС. С. 331).

Использование разнообразной преемственной по отношению к фольклору словесной культуры присуще Цветаевой и, как правило, оправдано ею. Скажем, если городской романс проник в ее «Стихи к Сонечке» (БС. С. 140—147), если близко к строю литературной лирической песни майское стихотворение 1918 г. «Полюбил богатый — бедную...» (БС. С. 128), то иногда опосредованно-фольклорное начало выступает и как ведущее использование строфических образчиков и ритмических «отфольклорных» схем известных поэтов (А. В. Кольцов, Н. А. Некрасов, А. К. Толстой), ставших новой школой устной национальной традиции.

Поэзия Цветаевой — непрестанное воззвание к тем, кто пробудил ее голос, ее волнение. Она — посыл и живым собратьям, и тем, кого нет. В ней жжёт вызов друзьям и вызов врагам. Цветаевская поэзия — до крайности напряженная струна, ловящая чужие звуки многоголосой жизни, и вместе с тем это инструмент, принимающий в себя все регистры русского звучащего слова. Через цветаевскую поэзию идет непрерывно меняющееся ее личностное «я», в ней кипит страсть природы, преданной не имеющему пауз поэтическому труду, в процессе которого автору поистине не было возможности «отличать» «поражения» «от побед».

«Стихия стихий» — «слово», — говорила Цветаева в статье «Искусство при свете совести» (1932—1933). «Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий слова».⁷

Для поэзии Цветаевой типичен отход от одной фольклорности, от одного вида фольклоризма к другому, без исхода из влекущей ее сферы, которую сама поэтесса называла *чарой*, по-видимому сближая этот термин с однокоренными словами *чарование*, *очарованность* (Мой Пушкин. С. 128, 129—130).⁸

Общаясь с фольклором, Цветаева входила в искусство понимания вечного, непреходящего, стоящего *над историей*. Так возникнет в ее поэзии образ *Лазорева града* (он же *Серафим-град*).

Суммарность побудительных причин чрезвычайно осложняет возможности фольклористического комментария к русским поэмам Цветаевой. Степень субъективизации фольклорных мотивов, допускаемая поэтессой, подлежит выявлению, и это одна задача. Но вторая задача требует «расподобления» фольклорного и литературного начал: иногда они находятся в согласии, а иногда — в конфликте с протоформой источника, деформируют «тиснение» — оболочку фольклорного произведения.

Древний фольклор отнюдь не предполагает беспредельной ясности и простоты приятия в исторически сменявшихся поколениях-аудиториях его слушателей. Древний фольклор побуждал к переводам текстов на понятийный язык подновленной эпохи, он нуждается в толкованиях.

Вообще же литературная аранжировка старинных сюжетов как бы приговаривает художника слова к необходимости добавочных самообъяснений: творимые поэтом новые интерпретации старины порождают сложность воссоединения с последней и означают наложение на нее добавочных субъективных смыслов, что мгновенно отражается в фабулах, трактовках характеров, оттеночных обновлениях языковой синонимии.

⁷ Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967. С. 227 (далее ссылки на это издание в тексте).

⁸ Цветаева постигала природу, потаенный механизм фольклорного создания народных характеров, что позволяло подниматься и до уникальных трактовок-озарений литературной классики. В книге «Мой Пушкин» благодаря пронизательности поэтессы ей открылось, что Пугачева его творцу «нельзя не любить», несмотря на то что исторически самозванец — «враг Пушкина» (с. 131). Ее внутренним достоянием становился масштаб соизмерения чувств, характеров, сюжетов, присущий, например, былинному эпосотворчеству. Не тот ли самый внутренний стимул сказался лет за четыреста-пятьсот до Пушкина при создании народной новгородской былины о Василии Буслаеве?.. Как Пугачев Пушкина, он равно привлекал и отталкивал первотворцов-сказителей.

II

В современном литературоведении уже сложилась общая оценка «русских поэм» Марины Цветаевой как «романтических поэм фольклорного облика», являющихся «переодетой лирикой»,⁹ где «дивные сказочные постройку» направляют читателя сквозь коллизии-«оппозиции»: «любовь и преступление, долг и страсть, человеческая воля и рок».¹⁰ Исследования А. Павловского, А. Саакянц,¹¹ Е. Коркиной¹² отмечены стремлением, не выводя поэмы исключительно в плоскость аллегорий, вскрыть их лирико-философский, лично-биографический, интимный смысл. При этом исследователи едины в намерениях уйти от апологетики. Присутствие в «цветаеведении» пафосных определений, признание достоинств большой поэтической формы не лишило исследователей критической строгости, попыток определить реальный вес авторских побед и поражений. Так, Владимир Орлов писал, что русские поэмы «нельзя счесть безусловной удачей», отмечал их многословие, громоздкость, тяжеловатость (БС. С. 31).

В талантливейшей книге Алексея Павловского «Куст рябины» был выявлен этапный, но и внутренне конфликтный, еще не принесший общепризнанного результата порыв поэты к новому качеству самовыражения.

По нашему представлению, это сказалось во всех поэмах 1920—1922 гг. — «Царь-Девница», «Переулочки», «На красном коне» и «Молодец». Симптоматичен, в частности, тезис Павловского о поэме «Царь-Девница» — тезис, соотносимый практически со всеми названными крупными вещами М. Цветаевой: «Поэма, по существу, так и осталась непроясненной. Она высится на заре молодой советской поэзии в некотором отдалении от множества „фольклорных“ произведений тех лет как большая причудливая гора, почти полностью закрытая туманом. С годами туман не рассеивался, а превращался в плотную пелену забвения.

Нельзя сказать, чтобы здесь вовсе не было авторской вины. Цветаева, творчески перерабатывая фольклорные приемы и ходы выбранной ею сказки, неосторожно нарушила принцип, имеющий в фольклоре почти абсолютную силу эстетического и нравственного закона, — открытость смысла для внимающего».¹³

Это суждение вовлекает нас в добавочное комментирование текста поэмы с позиций фольклористики, которая не может также отстраниться от того, что посчитал литературной аномалией творчества Цветаевой Иван Бунин. Со свойственной ему резкостью и непримиримостью литературно-критических аттестаций модернистов он оценил цветаевское искусство как не прекращавшийся «всю жизнь ливень диких слов и звуков в стихах».¹⁴

Установлено, что поэма «Царь-Девница» возникла от первоотличка одноименных народных сказок-версий, помещенных под № 232, 233 в «Народных русских сказках» А. Н. Афанасьева.¹⁵ Цветаева воспользовалась лишь начальными фрагментами указанных текстов. Отсюда вошли в ее поэму центральные действующие лица — вдовец-отец (купец либо царь), молодая мачеха и сын вдовца (Иван или Василий-царевич), в которого мачеха влюбляется (в № 232). Во втором варианте (№ 233) царь вскоре умирает, а Царица-мачеха «связалась с дядькою» — слугой царя. Одновременно речь заходит о том, что в охотничью купеческого сына Ивана влюбляется и обручается с ним плавающая по морю Царь-Девница (в № 232). Последняя назначает своему избраннику морские свидания. Однако чудесная булавка, переданная царицей своему слуге-сообщнику, усыпляет купеческого сына, погубив подряд три назначенные встречи. По письму Царь-Девницы Иван узнает

⁹ Павловский А. Куст рябины. С. 256.

¹⁰ Там же.

¹¹ Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). М., 1956.

¹² Коркина Е. Лирический сюжет в фольклорных поэмах М. Цветаевой // Русская литература. 1987. № 4. С. 161—168.

¹³ Павловский А. Куст рябины. С. 198.

¹⁴ Бунин И. Окаянные дни. Неизвестный Бунин. М., 1991. С. 242.

¹⁵ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева / Изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М., 1985. Т. 2. С. 182—185 и 185—189 (Лит. наследство). Далее: Аф., с указанием тома и страницы.

о коварстве, убивает «злого дядьку» и отправляется в тридцатое царство на поиски невесты.

Вариант-текст № 233 сообщает, что у сироты Василия-царевича была когда-то невеста Царь-Девушка, высватанная еще двенадцать лет тому назад и ждущая жениха. Царевич узнает об этом от льва, змея и ворона, советующих герою погулять в синем море на корабле, поиграть в гусли, способные вызвать к жениху Царь-Деву. Волшебная булавка царицы, секретно воткнутая дядькой в ворот царевича, усыпляет музыканта-гусельщика. Приплывающая Царь-Девушка дважды застаёт своего нареченного спящим мертвым сном. Тогда она извещает запиской, что отныне царевич должен сам ее добывать, и тот, обретя богатырского коня и доспехи, отправляется в неведомое царство. В любимом саду Царь-Девушки происходит встреча возлюбленных. Мачеха и ее подручный «дядька» расстреляны «на воротах» (№ 233).

Оба сказочных финала умиротворяют слушателей, упоминая о счастливой жизни новобрачных, которые после венчания «стали жить да быть да добро копить» (№ 232) либо «жить-поживать, добра наживать» (№ 233).

Событийно-сюжетная канва поэмы-сказки «Царь-Девушка» раскручивается по-другому.

В прологе выявлены три действующих персонажа: старый муж-Царь, молодая жена-мачеха и музыкант-пасынок Царевич, любитель игры на гусях. Поэма композиционно делится на семь главок: «Ночь первая», «Встреча первая», «Ночь вторая», «Встреча вторая», «Ночь третья», «Встреча третья и последняя», «Конец». В свою очередь, каждая из глав подразделяется на автономные звенья (например, только в первой их пять).

Мелькания, быстрая смена событий, увлеченность автора перемежающей планы композиционной игрой, перевивание мотивов создают сложности и даже сбивчивость восприятия произведения, что побуждает нас пусть к схематичному, но требующемуся обозрению основных перипетий развития поэмы-сказки.¹⁶

Последовательность эпизодов главы «Ночь первая» такова: явившись ясной месячной ночью к ложу юного Царевича, Царица пытается его соблазнить всей своей красотой. «Бабенка шалая» (БС. С. 341) даже готова скинуть «юбочку» (с. 343), но пасынок отвергает «озорство» мачехи. Его манит «звон» гуслей, плывущий по морю, его тянет на некий корабль.

Следующий эпизод — диалог Царицы-мачехи с дядькой Царевича, оказывающимся «старичком-колдуном». Царица просит прислужника обучить ее колдовству и приворожить сонного царевича, тем более что «Царь с бутылкою в обнимку храпит» (с. 344). Колдун согласен, но требует в отплату Царицын поцелуй. Получив в ответ плевок, он все-таки волхвует, и его чарования вызывают к кораблю красавца-гусяря Царевича иной корабль — с пурпурным шатром. В нем — великанша Царь-Девушка (ее именование здесь — «Дева-Зверь»). Дядька требует, чтобы Царица напоила своей кровью змейку-булавочку: он воткнет ее «в шиворот» Царевича и молодец неминуемо заснет перед появлением Царицыной соперницы. Царица одаряет помощника «залогом» — льнет к его бороде.

Царевич же истомлен своим физическим малосилием. Именно тогда, когда перед ним предстает чудесное видение — ладья без весел, оказывающаяся кораблем заморской Царь-Девушки, он горько сожалеет, что его натуру прежде не прельщали «бабы речи» (с. 349).

В главке «Встреча первая» «до любви нелакомый» Царевич уже «себе не мил». Герой явно не пара гиперболически обрисованной могучей Царь-Девушке. Действие же сопровождается подглядыванием ревнивой Царицы-мачехи, которая волшебством булавки надеется развести встречно тянувшихся навстречу друг к другу Царевича и «Зверя-Солдатку» (с. 351), то есть Царь-Девушку.

¹⁶ Здесь приемлем принцип, впервые заявленный в отношении поэмы «Молодец» Вл. Ходасевичем: «Я нарочно не привожу цитаты, ибо пришлось бы перепечатать всю книгу...» (Ходасевич Вл. Коллебельный треножник: Избранное. М., 1991. С. 523).

В ту же пору в своем стане Царь-Девница (Вихрь-Девница, Жар-Девница) выслушивает укоры няньки, осуждающей воинственный пыл воспитанницы, ее преданность «бранному быту» (с. 353) вместо быта семейного, материнского. И вдруг за окном с моря доносится «звон чудный» и «словесный говор волн» (с. 353). Случайно вкрапливаемые речи Царевича — его самопризнание: да, «бранный быт» ему не знаком, весь он живет «гусями-самогудами» (с. 354).

Расслышав признание-откровение Царевича, Царь-Девница решает, что в этом молодце и заключена ее судьба, что ей нужен именно «Царь-Дева», который не любит женщин, драк («Ну, тебя-то мне и надо!»). Она велит готовить свой корабль к отплытию, а сама собирает на последний парад личное войско, прощается с ним (особенно трогательно — с «белым конем» — с. 349). Войску Царь-Девница позволяет по случаю разлуки даже упиться хмельным, жертвуя для этого накопленную «казну» (с. 357).

Перебивы событийного ряда фрагментами из жизни Девы-Царя (Царь-Девницы) — изображение того, как плывет героиня по «степям синих вод». Самосветящийся костер-корабль волшебным образом несом самим морем. Эпизод движения корабля Царь-Девницы навстречу кораблю Царевича рассказан, между прочим, в беседе «акулы с китом» (с. 359).

Следом возникает фрагмент поэмы, где челнок Царевича, тревожащего гусями ночное море, сплывает с «Жар-Кораблем» Царь-Девницы, но ведун-дядька успевает предотвратить намеченную встречу волшебной булавкой Царицы.

Увидев впервые вблизи «махонького младенчика» (с. 366, 363), «большая» Царь-Девница прощает «дружку хорошенькому» его «сонный грех» и крестит Царевича «на подвиги военные» (с. 356), заряжая заодно его такой силой, «чтоб Деву-Царя согнул кольцом» (с. 367): Царь-Девница уже влюблена в Царевича. Невеста оставляет ему для гуслей особенный дар — «горсть червонных-золотых» своих волос — чтоб «звончей» бренчал «во имя» Царь-Девницы (с. 368). Как только нареченная отплыла, колдуном вынута булавка из одежды Царевича, и миру вновь сияют «глаза синеморские» (с. 319), явно принадлежащие той же океанской стихии, что и мир Царь-Девницы. Герой, стало быть, проспал нечто диковинное и наиболее дорогое. Дядька объясняет гусяру: золотая прядь кудрей — «первый подарочек от невесты — дружку» (с. 371).

События под девизом «*Ночь вторая*» выхватывают из тьмы фигуру пьяницы-Царя, упивающегося вином «в нутре земляном». Уже «полцарства» им «пропито» (с. 371). Уже Царь вином лишен своего «сану» (с. 373). Уже «ночью справляется / страна — без Царя» (с. 374).

Между тем на половине царского дворца, где помещаются семь покоев Царицы «с семью смертными грехами» (с. 376), мачеха изнывает от жажды близости к пасынку. Поднявшись на дворцовую башню, омываемую океанской бездной, она грозится, что покончит с собой — бросится вниз.

Но пасынок переменялся. Обретший от водного крещения Царь-Девницы недюжинную мужскую силу (готов съесть с вертела «трех быков» — с. 385), он ухватывает мачеху в ее роковом броске, и восхищению Царицы нет предела: «Моя исполнилась — вся сласть! / Моя исполнилась вся страсть! (...) Ты на руках меня держал, / К своей груди меня прижал...» (с. 382).

Явившийся в образе филина дядька-колдун все видел и слышал. Вознамерясь вторично услужить Царице (тут выясняется, что она тоже ведьма) волшебной булавкой при втором свидании Царь-Девницы с Царевичем, колдун овладевает своей посылщицей: «Ведьма с филином в обнимку!» (с. 384), — превращаясь при этом в лебедя.

Во фрагменте «*Встреча вторая*», пробудившись полным мощи, Царевич выплывает в море. Заметив, что рулевой — филин (он же — плешивец-дядька), молодец приходит в ярый гнев. Колдуну, однако, удается спастись.

Царь-Девница ожидает Царевича, но булавка-змейка, уязвив героя, ввергла его в сон: Царевич приходит в чувство, когда Царь-Девница уже отплыла, хотя на его горящих, как «розан пурпуровый» (с. 397), губах осталась печать-сладость поцелуя Царь-Бури (Царь-Девницы).

Третья часть поэмы-сказки — «*Ночь третья*» — начинается ликованием и кармариной — пляской пропойцы с «кумашным носом», Царя, который бахвалится своим пристрастием к разорению царства и растряске «именьица» (с. 398). Появление сына с гуслиями обескураживает властелина: он забыл и не верит, что перед ним его сын, что сам Царь женат. Но тут показывается змея-жена, под гусли сына начинается новая — иступленная — пляска босоногой, распускающей косы, скидывающей рубаху Царицы.

Настал час истинного «града Содома» (с. 404), Царь с Царицею готовы к немислимоу супружеской сделке: она — «одной булочкой двоих кормить» (сына и отца) (с. 405), он — толкнуть сына к блюду с Царицей-мачехой («друг дружкой / Я вас награжу») (с. 405). Приговор-решение пьяного Царя поженить мачеху с Царевичем («Налой вам святой!» — с. 406) будто спускает с цепи страсть ведьмы-Царицы, и новая «невеста» — «босая, голая» (с. 406) обращает пасынка в «любовничка» (407), «в кровь целует — силком» (с. 408).

«*Встреча третья и последняя*» должна означать развязывание всего клубка борющихся страстей. «Мечом золотым» врезывается в терем Царевича солнце, олицетворяющее Царь-Деву. Но вот уже минует долгий день, а царевич словно пьян: на его груди за него ведут борьбу-спор две претендентки на его руку — мачеха и Царь-Деву. «Змеиный шип» ведьмы-Царицы пытается одолеть «струну» — золотой волос Царь-Деву (схватка тут же варьируется: «грозная печать» поцелуя истинной невесты Царевича противоборствует со «слюночкой» (с. 410), принадлежащей мачехе).

Параллельно в «тьме теремной» Царицыной половины дворца ее служки-«ведьмухи» «черными делами» — средствами превратного крестного знаменья (где движения идут «слева — да направо, / снизу — да наверх» — с. 412) хотят обессилить Царевича. Спор продолжен также морской схваткой колдуна-дядьки, представляющего в образе паучка-крестовика, и Солнца, Ветерка, подразумеваемых как помощники Царь-Деву.

А далее в «любовном споре» нареченный брат Царь-Деву Ветер попробует отговорить сестру от измены воинскому призванию и вовлечет ее в военный полет — «брать Стамбул-Царьград» (с. 419). Но и в этом полете Царь-Деву послышится чарующий «звон» гуслей музыканта-Царевича. Вместе с ним притечет дума-«напев» Царевича: он не жаждет земного удела из-за бывшей преданности «струнному ремеслу» (с. 420). Весь принадлежащий искусству, Царевич воздымет руки «в золотую зарю Господню» (с. 421).

Иначе говоря, в ходе сюжетного движения поэмы торжествует слияние (и едва ли не тождество) солнечной и музыкальной линий повествования. А «по морским заповедным чашам» (с. 421, 422) мчит белый конь Царь-Деву с простертыми к гуслию «дланями».

Но и на этот раз Царь-Деву вновь застаёт Царевича спящим — сраженным вновь «женской мезтью» (с. 422) — колдовской булавкой.

Испытывая материнское умягчение души, Дева воспринимает героя как ребенка. Нежно нарекая его именем или титулом Сонного Царя (в противовес известным миру царям Тонкому и Толстому), склонив к Царевичу лик-солнце, Царь-Деву внезапно обнаруживает в поле света ведьмин «волос черный» (с. 424).

И тогда ею овладевает крайняя и трагическая решимость: она осеняет Царевича «русским честным крестом» (с. 425), изломанной саблей вынимает из своей груди бьющееся сердце и, впусив в «сердечную дыру» Ветер, летит с ним вместе над землей, не желая более «рвать волоса» (с. 426), страдать «по гуслию».

Запоздало очнувшийся Царевич по подсказке все еще опекающего его колдуна видит в волшебном видении облачного «зеркала» переотражение всего, что составило три ночи — три порушенных злыми чарами встречи-невстречи, а точнее, драму личной судьбы.

Да, ночное светило — Месяц как особая космическая сущность отнюдь не сошелся с Солнцем Царь-Деву: гуслию всего лишь рванулся к «зарю Господней». Но Царевичу-гуслию открывается теперь, что он послан к жизни («*Живи!*») сна-

чала Царь-Девичиным крещением, а затем широким крестом ее «любви бескорыстной, / которым нас матери крестят» (с. 427).

И гуслир-Царевич (все, что ему остается теперь, — «тоска») в ярости наконец уничтожает «паука»-колдуна (с. 427), а сам кидается в море с загадочной целью «добывать свое добро» (с. 428).

Царевич уже во «Встрече третьей и последней» оказывался «богатырем» (с. 411), способным разрывать «канаты» (с. 413). Ему уже слышалось благое предсказание-призыв вещей птиц:

Все море в грудь твою взойдет, —
И будешь ты
Не царский сын:
Морской король.
Аминь. (с. 413)

Поэтому слово Ветра, видящего Царевича хоть и не веселым, не светлым, но плывущим «без оглядки» «в кумашной палатке (...) с Солдаткой» (с. 430), то есть прежде поименованной так Царь-Девичей (с. 351), скорее всего, выражает окончательное довершение страдательной личной эпопеи главного героя.

В совершенно фантастическом изломе пути (ибо, повторим, траектории Месяца и Солнца несходимы, оставаясь разными трассами светил разного времени суток) Царевич все-таки оказывается подхвачен в море Царь-Девичей. Это выглядит авторским повествовательным примыслом, вполне отвечая лишь произвольности ходов литературного сказочного жанра, творимого своевольной логикой авторских допущений.

Власть фантазии поэтессы вполне управляет и главкой «Конец». Здесь приведен в действие фоновый образ царского правления государством, где обретается Царевич. Лишившийся наследника-преемника, нарицаемый именем Кровососа, который «раздулся с (...) кровушки» народной, пьяница-Царь пожинает бунт крестьян, исконно бедствовавших от неудержимого царского пристрастия к винному зелью и от разрушительной Царевой политики. Царь обречен: ему хотят вспороть брюхо (с. 433), его свита — попы и столбовые «дворянчики» — разбежалась, одна «быль» осталась в памяти от утекших морем купцов-гостинодворцев. «Веками» же казнимая (с. 435), измученная горем «Красная Русь» занимает царские хоромы (с. 433).¹⁷

Литературоведение испытывает определенную озадаченность сюжетными итогами, смысловыми перевиваниями-переходами ведущих мотивов и образных трактовок в поэме-сказке Цветаевой. Попытка воссоединения соляной и лунной мотиваций поведения ее главных героев — Царевича и Царь-Девичи — заведомо утопична. Ее обрекающий трагизм очевиден, а потому основополагающий стимул к трактовке целого ряда сказочных сцен остается спорным. Аналогично — как произвольные — справедливо расценены исследователями и попытки соединить иные сопутствующие центральному персонажу «противоположные, несоединимые начала: активное — „Воин“ (Царь-Девича) и пассивное — „Ангел“ (Царевич)».¹⁸

Трагедийную композиционную расстановку и соответствующее символическое освещение героев усиливает авторская оценка всепоглощающего художественного дарования Царевича. По мысли Цветаевой, написавшей не что иное, как «трагедию разминовений» центральных персонажей, суть была заключена в том, что «все любви — мимо»: все это предопределено духовной природой Царевича, совершенно иной, нежели естество воительницы — его невесты. Он «любит гусли, он брат молодому Давиду и еще больше — Ипполиту»¹⁹ (БС. С. 765).

¹⁷ Разумеется, сюжетный финал не подлежит вульгарному прямолинейному сближению с событиями в России 1917—1918 гг.

¹⁸ Таков вывод А. Эфрон и А. Саакянц (БС. С. 765).

¹⁹ То есть герою греческой мифологии, сыну Тесея, которого полюбила жена Тесея Федра, о чем Цветаева будет писать в своей трагедии «Федра».

Что значит в этой связи «добывать добро» в морском мире, останется в большой степени за пределами повествования. А. Павловский в поисках объяснения противоречивости замысла скажет, что Цветаева «строила свою вещь средствами, взятыми из другой стихии — из индивидуальной личностной лирики», а это «придало ее поэме-симбиозу химерический облик».²⁰ Поэма-текст не исчерпывала вносимых в нее поэтической смыслов, вот почему разговор о содержательном наполнении произведения до сих пор размыкается в пространство субъективных прочтений и полемики.

III

«„Царь-Девница“ — это полифоничная, или, сказать иначе, эпическая, лирика, погруженная в концентрированный раствор фольклора».²¹ Предложенный тезис вновь формирует мысль, что Цветаева воистину тянулась ко всему поэтическому фонду фольклорной героики, поверьям, к поэтике, стилистике, лексике народного творчества. Россыпи фольклорных самоцветов мерцают во всем поле ее поэзии. Однако цитированный тезис требует конкретизации и дополнения хотя бы некоторыми примерами заимствований из сложно осмысляемых поэтом фольклорных источников.

Итак, сюжетный первотолчок к развитию поэмы о Царь-Девнице предложен массовой поэзией, но сказочная модель не устраивала поклонницу экзотики Цветаеву и получила богатую поисками, обширную разработку. Триада событийных встреч-невстреч главных персонажей может быть расценена как заложенная в вариантности сказок и других повествовательных жанров фольклора композиционная троякость повторений с нарастанием во имя достижения героем-персонажем его сокровенной цели. Но триада структурных заимствований из сказки всюду поделена надвое: «*Ночь первая*» — «*Встреча первая*» и т. д. Видоизменения фольклорного начала — типическая черта сказки литературной, а цветаевской — в частности и в особенности. Композиционные отклонения выражаются в добавке пролога и финальной главке «*Конец*», в обилии расчлененных поэлементно, практически автономных сцен (таковы, например, картины прощания Царь-Девницы с ее воинством в главке «*Встреча первая*»; свидание Царь-Девницы с сонным Царевичем, переданное как бы сценическими эпизодами-кадрами, укрупняющими моменты любовного воспламенения героини: «Постояла Девница-Царь, дождала; „Ох ты яблоч мой, изюм-шепталá!..“» — с. 368; «Стоит дитя над пряником, стоит очей не сводит. / На личико кудрями-то / Резную тень наводит» — с. 369). В обилии представлены также вклиненные диалоги и монологи (см. там же разговор Царь-Девницы с ее нянькой; песня Царевича «Гусли, гусли-самозвоны»). Включение — метод перевиваний элементов внутренней речи героев, сопровождающих действие, когда персонажи молча говорят нечто для себя, говорят с собой (таковы попутные речи-междометия, речи-мысли Царицы в главке «*Ночь вторая*»: «У тебя же, паренька, / Как ледышечка — рука!» — с. 375; «А со мной, коль пригож, / Сквозь иголочку пройдешь!» — с. 375; «Без белил, без румян / В очи пустим туман!» — с. 376 и многие другие; см. фрагмент о движении Царицы через шесть покоев к седьмому), такова же включенность авторских речей-привнесений в течение событий, когда поэт-свидетель обращает внимание читателей на динамику чувств.

Некоторые детали идут в портрете Царь-Девницы из эпической культуры, хотя прямые источники заимствований еще потребуют дополнительных разысканий.

Вот одно из таких перенесений в поэму:

Прискакав с ночной атаки,
Царь-Девница саблю чистит.

²⁰ А. Павловский. Куст рябины. С. 198.

²¹ Там же.

*На плече на правом — голубь,
На плече на левом — кречет...* (с. 352)

В сборниках былин XX века присутствует почти тождественный образный эквивалент, относящийся к портрету богатыря старины «Илья Муромец и Сын (иначе: Сокольник, Нахвальщик, Дочь)». В сборнике Н. Е. Ончукова «Печорские былины» (СПб., 1904) встречаем: «На правом-то плече, знать, *воробей* сидит, / На левом-то плече да, знать, *белой кречет*» (№ 1, ст. 67, 68); «На правом плече сидит *ясён сокол*, / На левом-то плече сидит *белой кречет*» (№ 6, ст. 22, 23). В мезенском томе записей А. Д. Григорьева «Архангельские былины и исторические песни» (СПб., 1910) в том же сюжете видим почти то же постоянство: «А на правом плечи сидел да *млад есён сокол*, / На левом плечи сидел да *млад бел кречет*» (№ 308, ст. 27, 28); «На правом его плечи сидит да *млат сизой орёл*; / На левом плечи сидит да *млат белой кречет*» (№ 320, ст. 87, 88). Аналогичное упоминание ловчих птиц видим в сцене явления героя в другом варианте, где прежде охотничьи помощники перечислены, а затем отставлены от боевого действия: «А-й на правом плечи его сидел млад есён сокол; / На левом плечи сидел да тут белой кречёт» (№ 336, ст. 65, 66). В более поздних, нежели поэма Цветаевой, записях печорских былин в числе сопровождающих воина птиц-охотников встречаем также сочетания: на плече справа «*ясен сокол*» — слева «*белый кречет*»,²² на правом плече — «*ясен сокол*», на левом — «*млад сизой голубь*»,²³ на правом плече «*седой голубь*», на левом — «*сизый сокол*»,²⁴ на правом плече «*ясен сокол*», на левом — «*сизой орел*»,²⁵ на правом плече — «*млад ясён сокол*», на левом — «*млад сиз орел*», на головушке — «*черный кречеток*»,²⁶ на правом плече — «*воробей сидит*».²⁷ В одной из записей охотничьим убором украшен Илья Муромец, и у него «На правом-то плечи *черной ворон*, / На левом-то плечи — всё *орёл* сидел».²⁸ В двух случаях одна онежская запись А. Ф. Гильфердинга изображает на правой руке «*соловья*», на левой — «*жавролёночка*».²⁹

Примечательно, что в диалоге Сына и Ильи Муромца признание чужеземца о его происхождении сближается с одним из лейтмотивов поэмы «Царь-Девича». Вопрос Ильи Муромца, выпытывающего родословную неведомого богатыря, касается прежде всего «имени» и «отечества», но в ответных словах Сын непременно отправляется от упоминания *материнской* территории своего рождения: «От того же я от моря, моря синего, / От синего я морюшка Студёного, / От того я веть от камешка от Латыря, / Да от той же я бабы Златыгорки, / А зовут меня молоденьким Сокольников!»³⁰

Это далеко простирающееся видение-ощущение мира присуще героям поэмы Цветаевой, что создает особую грандиозную картинность эпического масштаба, которой обрамляется действие. Морские мотивы пронизывают самое мышление героев.

Вот первый же разговор мачехи с пасынком, зачарованным морем:

(Она:) «Видно, разум твой мальчиший
Звоном по морю уплыл...» (с. 343)

²² Былины: В 25 т. Былины Печоры. СПб.; М., 2001. Т. 1. № 69, ст. 34, 35 (Свод русского фольклора); Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. 4-е изд. М.; Л., 1950. Т. 2. № 77, ст. 53 (66) и 54 (67).

²³ Онежские былины (...). № 74, ст. 45, 46.

²⁴ Там же. № 76, ст. 12—13.

²⁵ Там же. № 75, ст. 14—15. (То же встречаем в тексте беломорской былины: Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова. СПб., 2002. С. 687, ст. 8, 9.)

²⁶ Там же. № 79, ст. 23—25.

²⁷ Там же. № 73, ст. 21.

²⁸ Там же. № 70, ст. 112—113.

²⁹ Там же. № 77, ст. 53 (66) и 54 (67).

³⁰ Архангельские былины и исторические песни, записанные А. Д. Григорьевым. СПб., 1910. Т. III. № 368, ст. 261—265. В позднейших записях вариантов былин ответ Сокольника будет также начинаться словами: «От того же я от моря, моря синего...» (Былины Печоры. Т. 1. № 73, ст. 153); «От того я от моря, моря синего» (Там же. № 79, ст. 291).

И — живописует свою женскую красоту:

«Али ручки не белы?»

⟨Он:⟩ — *В море* пена белей!

⟨Она:⟩ «Али губки не алы?»

⟨Он:⟩ — *В море* зори алей!»

На восторженное любовное восклицание мачехи: «Ох, височки, волосочки мои!» — Царевич отвечает с непреклонностью завязтого «морянина»: «— *Корабельные* досочки мои!» (с. 343).

И как только начинается борьба двух женщин за Царевича, в видениях колдуна сразу появляется «Жар-Корабль» Царь-Девы, колышущий «лазурную рябь» моря (с. 344). Единство морского театра действия — образное воплощение неизбывной тяги возлюбленных друг к другу.